

Soledad Lagos-Kassai

Theaterkultur unter der Diktatur¹ und in der Demokratie

1. Vorbemerkung²

Theater in Chile bleibt heute, trotz der unter den demokratischen Regierungen begonnenen Dezentralisierung und der Entwicklung der Universitäten in den 13 Regionen des Landes, größtenteils ein Privileg der Hauptstadt, in der mehr als die Hälfte der Theateraufführungen stattfinden.³ Streng genommen würde man deshalb über eine lokale Entwicklung reden; die Einschränkung auf Santiago bietet aus chilenischer Sicht allerdings einige Vorteile. Zunächst wird nicht nur ein großer Teil des Theaterschaffens erfasst, sondern experimentelles Theater, *off*- und *off-off*-Theater, Tanztheater und kollektives Theater haben in erster Linie in Santiago ihren Ursprung. Wenn ich mich also bewusst im Folgenden auf die Hauptstadt beschränke, dann gewiss nicht aus einem zentralistischen Grund.

¹ Die Begriffe Diktatur, Demokratie, neue oder wiedergewonnene Demokratie und Demokratisierung müssen im chilenischen Fall vor ihrem spezifischen historischen, politischen und gesellschaftlichen Hintergrund verstanden werden. Ob beispielsweise autoritäres Regime eine genauere Bezeichnung als Diktatur wäre, wird an dieser Stelle nicht näher diskutiert. Ähnliches gilt für nicht ganz unproblematische Bezeichnungen wie Bourgeoisie oder Mittelschicht (vgl. Salazar/Pinto 1999).

² Der folgende Artikel erhebt keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Er ist das Ergebnis einer langjährigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema, aber er ist selbstverständlich kein unschuldiger Text (vgl. Jameson 1981). An dieser Stelle möchte ich versuchen, den Ort zu definieren, von welchem aus ich diese theoretischen Überlegungen ins Leben rufe: Er ist der subjektive Ort einer Frau, die als Angehörige einer mittlerweile vom Aussterben bedrohten (chilenischen) Mittelschicht sozialisiert wurde, welche nur dank tiefer Sozialreformen möglich war. In meiner Kindheit und Jugend durfte ich vom Traum jener Idealisten profitieren, die breiten Sektoren der Gesellschaft Erziehung, Bildung und Ausbildung garantieren wollten. Der Bundesrepublik Deutschland verdanke ich die 16 produktivsten Wanderjahre meines Lebens, die Gott sei Dank eine freiwillige, persönliche Entscheidung waren. Seit 1997 wieder in meiner Geburtsstadt wohnhaft, verfolge ich die Entwicklungen der demokratisierten Gesellschaft mit jenem geschärften kritischen Blick, der bewusst und aktiv das Beste aus zwei unterschiedlichen Welten zu vereinen versucht.

³ Laut offiziellen Statistiken erfolgen 55% der gesamten Theater- und Tanzdarbietungen Chiles in Santiago (siehe *División de Cultura del Ministerio de Educación* 1999: 183).

Die Anzahl der einer enthusiastischen Theaterbesucherin zur Verfügung stehenden unterschiedlichen Möglichkeiten scheint heute ein Grund zur Freude zu sein. Nimmt man darüber hinaus die Menge und die Vielfalt der Theaterstücke, die in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre in Santiago de Chile gezeigt wurden, als wichtigen Beleg für eine rege Aktivität im Kulturbereich Theater, dann ließe sich feststellen, dass das hiesige Publikum offensichtlich oft und gern ins Theater geht. Beobachtet man jedoch Menge und Vielfalt genauer, dann fällt ein gewisser Mangel an Stücken auf, die sich mit der jüngsten Vergangenheit des Landes auseinandersetzen. Breite Sektoren des zahlungskräftigen Publikums ziehen es vor, Spaß zu haben und auf Gesellschaftskritik zu verzichten. Die verzweifelte Suche nach Spuren einer sehr widersprüchlichen und problematisch gewordenen Identität in den Theaterstücken, die jetzt auf dem Spielplan stehen, wird nicht immer vom Erfolg gekrönt. Noch unbedeutender scheint es angesichts eines solchen vielseitigen Angebots, Fragen nach der Rolle der Kultur überhaupt auf einem neu definierten soziopolitischen Pflaster zu wagen, in dem im Grunde genommen das Gesetz von Angebot und Nachfrage das Zusammenleben der Chilenen regelt.⁴ Die Ökonomisierung aller gesellschaftlichen Sphären scheint nach mehr als zehn Jahren wiedergewonnener Demokratie eine unverkennbare Tatsache geworden zu sein, und sie bedingt auch teilweise die vom neoliberalen Wirtschaftsmodell hoch gepriesene Flexibilität: Die Kurzlebigkeit von Gruppen, die als solche nur für bestimmte Aufführungen gebildet werden, ist eine Konstante, denn nachdem das Ziel erreicht worden ist, ist jeder Gedanke an Kontinuität für die meisten Mitglieder der sich verändernden Theaterensembles ein teurer und ziemlich sinnloser Zeitvertreib. Dass ein solches Verfahren fatale Folgen für das Bestehen einer nationalen Theatertradition haben könnte, scheint zu Anfang des neuen Jahrtausends nicht sehr viele Chilenen zu kümmern. Letzten Endes gibt es immer dringendere Schwierigkeiten zu meistern, und der Begriff Kultur bleibt für die breite Masse ein exotisches Wort. In einer Gesellschaft, in der Begriffe wie Demokratie neu definiert wurden, hat sich auch das Theaterpublikum verändert: Es setzt sich nicht mehr hauptsächlich oder ausschließlich aus Angehörigen jener gebilde-

⁴ Identität wird in diesem Kontext als eine immer gespaltene, nie gleichbleibende Struktur, welche die Kategorie der Ambivalenz enthält, definiert: "Identity is a dynamic construction that adjusts continually to changes experienced within and surrounding the self" (Singh/Skerrett/Hogan 1994: 17). Kultur wird "*nicht* als antiseptische Sphäre, abgeschottet gegen alle Berührungen mit der Welt, sondern als ein außerordentlich variables Feld von Bestrebungen" verstanden (vgl. Said 1994).

ten Mittelschicht zusammen, die als Folge von Reformimpulsen der Regierungen der dreißiger und vierziger Jahre im Land entstanden war und welche sich selbst bis Mitte der siebziger Jahre als tragende Schicht der Nation verstand. Die neue chilenische Mittelschicht definiert sich selbst nicht mehr in erster Linie durch eine gute Bildung und Ausbildung, sondern durch ihre Kaufkraft (Moulián 1997: 99-124). Kultur fällt somit in die Sphäre der Konsumgüter, und das Theater erst recht. Konnte es in den achtziger Jahren gelegentlich passieren, dass man einige hochkarätige Theateraufführungen mit höchstens sechs oder acht anderen Zuschauer/Innen im Saal erlebte, scheint dieser desolate Zustand zu Anfang des neuen Jahrtausends überwunden zu sein, denn das Publikum hat das Theater als Möglichkeit (wieder-)entdeckt, einen angenehmen Abend zu verbringen. Wenn man dazu noch in der finanziellen Lage ist, nach dem Stück etwas essen oder trinken zu gehen, dann ist das Gefühl eines gelungenen Abends vollkommen.

Über die Besonderheiten des chilenischen Übergangs zur neuen Demokratie zu sprechen, scheint mir an dieser Stelle überflüssig. Jedoch ist eine Beschreibung des Theatersystems in dem Sinne notwendig, dass es wenige Gemeinsamkeiten mit dem deutschen, durch eine staatliche oder städtische Subventionspolitik gekennzeichneten System aufweist, was eine eigene und in der Regel funktionsfähige Kulturpolitik erlaubt.

2. Entstehung des bürgerlichen Theaters⁵ und Rezeption neuer Strömungen

In den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gab es ein reges Theaterleben in Chile, das allerdings hauptsächlich von Gruppen ermöglicht wurde, deren Erfolg vom Improvisationstalent ihrer Schauspieler, einem effizienten Souffleur und einem treuen Publikum abhing. Regelmäßige Tourneen von spanischen Ensembles sorgten dafür, die Vorliebe der einheimischen Theatergemeinde für *sainetes* und *zarzuelas* zu prägen. Aus diesem Grund waren die beliebtesten Aufführungen entweder Komödien, die eng mit dem alltäglichen Leben verbunden waren, oder Melodramen. Stücke, die auf eine be-

⁵ Selbstverständlich gibt es keine absolute Korrespondenz zwischen dem deutschen und dem chilenischen Begriff des bürgerlichen Nationaltheaters, denn in Chile hat die Aufklärung streng gesehen nie stattgefunden. Das keineswegs reibungslose Zusammenleben der unterschiedlichen Schichten der Gesellschaft beruhte zur Zeit der Entstehung der Nation auf dem Kolonialismus; heutzutage überleben postkoloniale Strukturen, die in keiner westeuropäischen Demokratie zulässig wären, welche die gern verbreitete Wahrnehmung einer offenen, aufgeklärten und modernen Gesellschaft ins Schwanken geraten lassen.

sondere Variante des Realismus, den so genannten *costumbrismo* oder den Naturalismus zurückgriffen, um eine Antwort auf die Frage nach einer meistens erwünschten oder möglichen, jedoch selten einheitlich zu definierenden chilenischen Identität zu wagen, erfreuten sich eines großen Zuspruchs beim Publikum (Lagos-Kassai 2000). Die damals bestehenden Theaterensembles bildeten sich um Hauptdarsteller/Innen, die einen treuen Kreis von Zuschauer/Innen ansprachen. Theater existierte somit als Privatinitiative, die sich vom Kartenverkauf finanzieren musste. Aufwendige Bühnenbilder oder Requisiten waren unter diesen Umständen eher die Ausnahme als die Regel.

Die Regierungen der dreißiger Jahre schrieben dem Erziehungs- und dem Gesundheitswesen eine Kernfunktion bei der Modernisierung der Gesellschaft zu. Besonders unter dem Präsidenten Pedro Aguirre Cerda waren sie ein Objekt zentraler öffentlicher "Fürsorge". Im Rahmen dieser neuen Haltung kann man die Einrichtung der Theaterschulen in den vierziger Jahren als praktische Umsetzung der oben erwähnten Modernisierung betrachten. Dabei spielten die zwei wichtigsten Universitäten des Landes, *Universidad de Chile* und *Universidad Católica*, eine entscheidende Rolle. Die erste gründete ihr Theaterensemble 1941, die zweite 1943.⁶ Danach folgten Concepción, Antofagasta, Valdivia und Valparaíso. Im Geist der Erneuerung wurde es ebenfalls notwendig, die professionelle Ausbildung von Schauspieler/Innen und Bühnenbildner/Innen mit staatlichen Mitteln zu garantieren. Auf diese Weise konnte eine gewisse Kontinuität hinsichtlich der Vermittlung eines bestimmten Fachwissens gewährleistet werden. Nicht nur die betroffenen Künstler, sondern auch Theaterbesucher profitierten lange Zeit von dieser Lage: Die Entstehung eines professionellen Theaterwesens ging Hand in Hand mit der Konsolidierung eines heterogenen Publikums, dessen Kunstwahrnehmung immer differenzierter wurde. Am Anfang standen auf den Spielplänen der Ensembles beider Universitäten hauptsächlich Stücke von klassischen spanischen Autoren.⁷

⁶ Die *Universidad de Chile* gründete das "Teatro Experimental", die "Católica", das "Teatro de Ensayo". Die Laborarbeit und das Experimentieren bildeten in beiden Fällen ein wichtiges Merkmal.

⁷ Cervantes oder Lope de Vega: Stücke des damals zeitgenössischen Autors, Federico García Lorca, der während des Spanischen Bürgerkrieges 1936 ermordet worden war, wurden dank der engagierten Verbreitungsarbeit der sich im lateinamerikanischen Exil befindenden spanischen Schauspielerin und Regisseurin Margarita Xirgú aufgeführt. Ihr Besuch in Chile 1938 war eine Sensation, denn sie zeigte ein poetisches Verständnis der Theateraufführung, das damals in der einheimischen Szene völlig unbekannt war. Darüber hinaus lernte man zur gleichen Zeit in Chile die Arbeit des Dichters León Felipe

In den fünfziger und sechziger Jahren nahm das chilenische Theater die in Europa vorhandenen Erneuerungen im Bereich der Inszenierungstechniken, aber auch der Theaterkonzeptionen und des Weltbildes wahr, das nun nach dem Zweiten Weltkrieg unvermeidlich bis dahin geltende Maßstäbe auf den Kopf stellte. Es wurden in dieser Zeit Werke wie die von Pirandello, O'Neill, Ionesco, Brecht, Sartre und vielen anderen aufgeführt, die zum ersten Mal auf die chilenische Bühne kamen und auf Grund unterschiedlichster Faktoren einem breiten Publikum unbekannt oder unzugänglich geblieben waren. Das bedeutet, dass in diesem Zeitabschnitt außer klassischen auch zeitgenössische Autor/Innen mit einem eindeutig didaktischen Zweck in die Repertoires beider Universitätsensembles aufgenommen wurden. Dagegen boten die kommerziellen Säle zu dieser Zeit weiterhin das übliche Komödienrepertoire an.

Die sechziger Jahre brachten eine Hinterfragung der konventionellen gesellschaftlichen Rollen mit sich, was auch dazu führte, dass Hierarchien innerhalb der Ensembles einer Revision unterzogen wurden. Es entstand die Modalität der *creación colectiva*,⁸ die Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre große Verbreitung in Lateinamerika fand.

3. Theater unter der Diktatur – Absurdität, Marginalität, *Creación Colectiva*

Eine neue Generation von Theaterautor/Innen war schon in den fünfziger und sechziger Jahren entstanden, bestehend unter anderen aus Jorge Díaz,⁹ Isidora Aguirre, Egon Wolff und Alejandro Sieveking. Díaz zeigt in seinen Stücken die Konfrontation zwischen Angehörigen einer unzufriedenen und entfremdeten Bourgeoisie und marginalen Figuren, die sich miteinander solidarisieren. Trotz der Tatsache, dass diese Stücke als lateinamerikanische Variante des absurden Theaters rezipiert worden sind, unterscheiden sie sich vom europäischen absurden Theater durch die Hervorhebung der sozialen und nicht der individuellen oder existentiellen Komponente der Absurdität. Aguirre schreibt didaktische Stücke unter dem starken Einfluss von Bertolt

für das Theater durch seine Adaptation von einem Shakespeare-Stück kennen (siehe u.a. Pineda 1992: 12-18).

⁸ Typisch für Lateinamerika ist ein kollektiv entstandenes, politisches Theater. Die Bibliographie über diese Produktionsmodalität ist sehr zahlreich. Im Fall der chilenischen Variante vgl. Lagos-Kassai (1994).

⁹ Jorge Díaz schrieb am Anfang seine Texte für die Theatergruppe "Ictus", auf die ich mich später im Text beziehe.

Brecht mit dem Ziel, eine gewerkschaftliche Mobilisierung zu fördern. Wolff verwendet Techniken des psychologischen Realismus und flechtet dosiert expressionistische und symbolische Elemente ein, um der Bourgeoisie soziales Scheitern in ihrem Umgang mit den Unterprivilegierten in der sozialen Pyramide vorzuwerfen. Er macht diese Schicht für die Aufrechterhaltung der ungerechten Machtverhältnisse durch eine für sie typische, unverzeihliche Blindheit verantwortlich. In seinen Stücken verkörpern die Armen das Menschliche, wobei die Charakterisierung seiner Figuren einer ideologisch bedingten Reduktion fern liegt. Sieveking schreibt poetische Stücke, die sich thematisch mit der Aufrechterhaltung von ländlichen Traditionen und Bräuchen beschäftigen, die der nicht ganz einheitlichen städtischen Identität unterliegen.¹⁰

In den achtziger Jahren lieferten Autoren wie Juan Radrigán oder Marco Antonio de la Parra divergierende Blicke auf ähnliche Phänomene. De la Parra hatte schon 1974 ein Theaterfestival an der Medizinischen Fakultät der *Universidad de Chile* organisiert, Stücke dafür geschrieben und selber dort gespielt. Sein Werk *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* hätte an der *Universidad Católica* 1978 uraufgeführt werden sollen, wurde jedoch zensiert und im Saal des "Teatro Imagen" mit großem Erfolg im selben Jahr gezeigt.¹¹

¹⁰ Vgl. beispielsweise Aguirre (1989 – 1963 uraufgeführt); Díaz (1967 – 1966 uraufgeführt); Wolff (1970 – 1963 uraufgeführt); Sieveking (1970 – 1962 uraufgeführt).

¹¹ Während der Diktatur standen vorwiegend klassische Stücke auf dem Spielplan des Theaterensembles der *Universidad Católica*. De la Parra selbst zu seinem Auftritt während des erwähnten Theaterfestivals der Medizinstudenten: "Con mi curso, presentamos una obra pequeña, menor, donde reconozco mucho de mi trabajo posterior. Se llama *Brisca* y relata el último turno de un grupo de obstetras con máscaras de gas al cuello, en un mundo donde ya nada está en pie ... Los mismos médicos, que luego se descubre que son falsos médicos (tema tan fuerte para Chile y sobre todo para el Chile de la dictadura militar) hacen turnos, continuamente simulando que son reemplazados, enseñándose una y otra vez a jugar brisca sin conseguirlo, haciendo recuerdos a su pesar, dolorosamente, de lo sucedido, quebrantando el juramento del olvido necesario para poder sobrevivir. Esta obra no la escribo. La dimos una sola vez y la recuerdo nítida. La habremos ensayado cuatro días. No se borra. En un momento de la pieza recuerdan el último discurso del Presidente de la República. En el estado de trance en que cae uno como actor (mucho mayor e incontrolado al tratarse de un amateur) no me doy cuenta e imito a Pinochet. Así, en noviembre de 1974, frente a un auditorio repleto, hago un acto prohibido, el cual no me he propuesto en lo absoluto. Lo más extraño es la reacción del público. Aplauden a rabiar, interrumpiendo la representación. Sólo ahí caigo en mi error. Me he reído del General Pinochet sin darme cuenta." ("Mit meiner Klasse zeigen wir ein kurzes Theaterstück, das vieles von meinem späten Werk enthält, und *Brisca* heißt. Dort wird die letzte Schicht einer Gruppe Frauenärzte gezeigt, die Gasmasken am Hals tragen, in einer Welt, in der alles zusammengebrochen ist ... Die Ärzte simulieren, dass sie permanent von anderen vertreten werden und bringen sich gegenseitig das *Brisca*-Spiel

Das Aufkommen beider Sorten von *écriture* scheint mir repräsentativ für die Atmosphäre jener Jahre zu sein: Während De la Parra seine Texte als Konstrukte konzipiert, in denen Intertextualität eine wichtige Rolle spielt (er verfügt frei über Elemente der Volkskultur und mischt sie mit Hinweisen oder Anspielungen auf Bestandteile der so genannten Hochkultur) und die Verwendung von Techniken der Groteske mit Vorliebe für Parodie, Farce und einen erkennbaren, chilenischen Sinn für schwarzen Humor bevorzugt, bedient sich Radrigán einer Variante vom Neorealismus, um die Würde des Menschen ins Zentrum seiner stark pessimistischen und gleichzeitig poetischen Theaterstücke zu rücken.¹²

Vielleicht unterschieden sich die Themen der chilenischen Autor/Innen der fünfziger und sechziger Jahre nicht wesentlich von denjenigen der Autor/Innen, welche in den achtziger Jahren ihre Theaterstücke schrieben: Alle behandelten erkennbare gesellschaftliche Probleme, die jedoch mit unterschiedlichen Nuancen und Mitteln und vor allem in einer gewaltig neu definierten Umwelt dargestellt wurden. Das Bewusstsein einer als ungerecht wahrgenommenen Gesellschaft erfolgte bei den Autor/Innen, die in den fünfziger und sechziger Jahren schrieben, unter demokratischen Bedingungen, d.h. in einer Zeit, in der es Organe gab, die für die Bürgerrechte und -pflichten verantwortlich waren und somit das Gemeinschaftsleben regelten. Der Begriff des Marginalen oder der Marginalität in der chilenischen Gesellschaft der sechziger Jahre ist nicht mit demselben Begriff 20 Jahre später zu verwechseln. Mit dem Militärputsch 1973 vollzog sich ein entscheidender Wandel der Gesellschaft, und in den achtziger Jahren war das Bewusstsein von Marginalität bei den neuen Theaterautor/Innen nicht nur auf ökonomi-

bei, obwohl sie es nie ganz schaffen, nie ganz begreifen. Dabei erinnern sie sich auf schmerzhafteste Art an das Geschehene und brechen den Pakt des Schweigens, des zum Überleben notwendigen Vergessens. Später erfährt man, dass diese Ärzte keine sind, in Anspielung auf das, was während der Militärdiktatur in Chile passiert. Ich schrieb dieses Stück nicht. Nur einmal spielten wir es, und ich kann mich ganz genau daran erinnern. Insgesamt haben wir höchstens vier Tage geprobt. So etwas vergisst man nicht. An einer Stelle erinnern sich die Ärzte an die letzte Rede des Präsidenten. In diesem seltsamen Trancezustand, in den man als Amateurschauspieler verfällt, merke ich es nicht, als ich Pinochet nachahme. Im November 1974, vor einem vollen Saal, tue ich etwas Verbotenes und gleichzeitig Spontanes. Erstaunlich ist die Reaktion des Publikums: Tosender Beifall, und das Stück wird unterbrochen. Erst dann werde ich mir dessen bewusst, dass ich einen Fehler begangen habe. Unabsichtlich habe ich General Pinochet ausgelacht.“) (Übers. der Verf.; vgl. De la Parra 1997: 114-115).

¹² Vgl. zum Beispiel De la Parra (1984 – 1984 uraufgeführt); Radrigán (1984: 275-315 – 1981 uraufgeführt).

sche Faktoren zurückzuführen. Auf Grund des neuen autoritären Diskurses wurden auch politische Dissidenten zu "marginalen" Sektoren.¹³

In Chile ist der Name "Ictus" das langjährige Markenzeichen einer konsequenten Praxis der Produktionsmodalität der *creación colectiva*.¹⁴ Das unabhängige Theaterensemble mit eigenem Saal ("Teatro La Comedia") prägte die kritische mittelständische Kultur der siebziger und achtziger Jahre entschieden mit und zeigte große Zivilcourage: Unter schweren politischen Umständen führte es Stücke auf, die sich mit damals sehr heiklen Themen beschäftigten, wie beispielsweise dem notorischen Mangel an Pressefreiheit in einer autoritären Kultur, der grausamen Verfolgung von Andersdenkenden in einem repressiven System oder dem nicht zu ignorierenden Wandel in allen Bereichen des gesellschaftlichen Zusammenlebens, geprägt durch die Militarisierung der Gesellschaft. Ein wichtiges Element, die Zensur zu überlisten, war die Verwendung des Humors als wesentlichem Bestandteil der Aufführungen.¹⁵

Dramatisch in Erinnerung des Stammpublikums dieser Theatergruppe und breiter Sektoren der Gesellschaft wird die Aufführung von *Primavera con una esquina rota*, theatralische Version des gleichnamigen Romans des uruguayischen Dichters und Romanciers Mario Benedetti, am 30. März 1985 im "Teatro La Comedia" bleiben. Thema des Romans ist das Exil einer Familie. Der chilenische Schauspieler Roberto Parada stellte im Stück die Rolle von Don Rafael, dem Vater eines politischen Gefangenen dar. An dem erwähnten Tag wurde die Leiche seines Sohnes, José Manuel Parada, zusammen mit denen von Manuel Guerrero und Santiago Nattino, auf dem Weg zum internationalen Flughafen aufgefunden. Alle waren auf grausame Art enthauptet worden. Parada unterbrach nicht die Aufführung, als er vom

¹³ Dabei handelt es sich nicht unbedingt um einen isolierten Fall, denn bedeutende Sphären des öffentlichen Lebens wurden durch einen gezielten sprachlichen Gebrauch seitens der offiziellen Organe und Institutionen während des Militärregimes entweder völlig oder teilweise umdefiniert (vgl. Munizaga 1988).

¹⁴ Die Mitglieder von der Gruppe "El Aleph", die auch *creación colectiva* betrieb, wurden 1974 festgenommen und in die Konzentrationslager Tres Alamos, Puchuncaví und Ritoque eingeschlossen, wo sie ihre Theaterarbeit fortsetzten. Sie gingen später ins Exil (vgl. Fiechtner/Vesely 1979).

¹⁵ 1996 feierte "Ictus" sein 40-jähriges Jubiläum, wobei in diesem Jahr die Grundproblematik darin bestand, die Rolle dieser Gruppe in der chilenischen Theaterszene zu Ende des Jahrhunderts (wieder) zu definieren (vgl. Cifuentes 1986).

grausamen Mord erfuhr. Fassungslose Zuschauer/Innen trauerten mit ihm.¹⁶ Am 6. Januar 1986 fand die Uraufführung des Stückes *Lo que está en el aire* von Carlos Cerda im selben Theatersaal statt. Dort spielte Parada die Rolle des Lehrers Exequiel Soto, welcher als einziger Zeuge der Entführung seines ehemaligen Schülers, Emilio Farías, am Flughafen von Santiago auf seine eigene Reise verzichtet und unermüdlich nach den Schuldigen sucht.¹⁷ Kurze Zeit danach starb Parada, seine Frau, die Schauspielerin María Maluenda, überlebte ihn.

Aber nicht nur das Theater der *creación colectiva* übernahm die Funktion eines nicht existierenden bewusstmachenden Organs: Eine engagierte Theaterbewegung sorgte dafür, dass die Erhaltung einer kritischen Meinung über die herrschenden Strukturen nicht ganz ausgelöscht werden konnte. Mit einem zeitlichen und geschichtlichen Abstand ist es heute möglich zu behaupten, dass es sich um ein lebensgefährliches Abenteuer handelte, in dem sowohl die Künstler als auch das Publikum involviert waren. Der Verdacht einer konspirativen Veranstaltung konnte jederzeit erweckt werden, aber wo sonst hätte man den Austausch von wichtigen Informationen oder Eindrücken wagen können, auch wenn dieser nur chiffriert möglich war? Theater wurde somit zu einem Ort des Rituals, weil Versammlungen von Gleichgesinnten offiziell verboten waren.¹⁸

Anfang der achtziger Jahre kam eine gewisse Auflockerung der bis dahin stark von der Zensur kontrollierten Medien zustande, was in keiner Weise mit Pressefreiheit verwechselt werden darf. Zeitschriften, die sich mit den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen befassten, wurden gegründet, womit die Presse neben dem Theater wieder ihre kritische Funktion ausüben konnte. Stellungnahmen und Debatten zu Themen wie Menschenrechtsverletzun-

¹⁶ Von mir interviewte Schauspieler und Regisseure, die an dem Tag zum Saal eilten, um mit Parada zu trauern, erinnern sich bis heute an die ungeheure Würde, die er trotz des Schmerzes an dem Tag ausstrahlte.

¹⁷ Für eine ausführliche Analyse von *Lo que está en el aire* vgl. Lagos-Kassai (1994: 30-77).

¹⁸ Nissim Sharim, der während des Militärregimes "Ictus" zusammen mit Delfina Guzmán und Claudio Di Girólamo leitete, fasst die Rolle seiner Gruppe in jenen Jahren folgendermaßen zusammen: "Nosotros necesitábamos reivindicar ciertos valores y nos pusimos de acuerdo en hacer del Ictus un espacio de libertad. Los chilenos necesitaban eso; la gente iba con miedo a nuestras obras, pero paradójicamente nosotros teníamos mucho éxito." ("Wir mussten für bestimmte Werte kämpfen und einigten uns darauf, Ictus in einen Ort zu verwandeln, in dem Freiheit möglich war. Die Chilenen hatten so etwas nötig: Auch wenn die Angst unserer Zuschauer spürbar war, feierten wir große Erfolge." (Übers. der Verf.; vgl. Cifuentes 1996: 9).

gen wurden zwar von breiten Kreisen der Gesellschaft erwünscht, jedoch vom offiziellen Diskurs der Militärregierung nicht einmal als Themen anerkannt.¹⁹

Ende der achtziger Jahre konnte man im Theater eine neue Situation beobachten: Die geschriebene Textvorlage stand auf einmal nicht mehr als Kern der Aufführung im Vordergrund, sondern sie bekam die Funktion einer gleichwertigen Ausdrucksform mit allen anderen für die Theateraufführung wichtigen Bühnensprachen. Maske und Kostüm, Bühnenbild, Musik, Körpersprache und Gestik emanzipierten sich als gleichwertige Systeme neben der Sprache von der geschriebenen Textvorlage.

Als Grund für diesen Zustand kann man gewiss die seit den siebziger Jahren stark durch den Einfluss von theoretischen Modellen, die aus der Linguistik und der Kommunikationswissenschaft stammten, geprägte internationale Debatte um neue Definitionen eines Textes und ganz besonders eines Theatertextes angeben. Darüber hinaus übten Schauspieler Einfluss aus, die Regie führten und die Rolle der Theaterautoren in Frage zu stellen wagten oder schlichtweg für eine größere ästhetische Erneuerung des Theaters mit stimmten.²⁰ Als Paradebeispiel für diese Tendenz wird das Stück *La Negra Ester* herangezogen, das 1988 Premiere feierte und ein großer Publikumserfolg in der chilenischen Theatergeschichte wurde. Als Textvorlage benutze der Regisseur Andrés Pérez, der im Pariser "Théâtre du Soleil" gearbeitet hatte, ein autobiografisches Werk Roberto Parras, das eine gescheiterte Liebesbeziehung zwischen Parra und einer Prostituierten des Hafens San Antonio schildert.²¹ Allerdings gelang es Pérez in *La Negra Ester*, sich von der Ästhetik des "Théâtre du Soleil" zu lösen und ein Stück zu schaffen, das tief in der lateinamerikanischen Tradition verankert war. Durch

¹⁹ Unter schweren Umständen konnten die kritischen, unabhängigen Zeitschriften *Apsi*, *La Bicicleta*, *Análisis*, *Cauce*, *Hoy*, u.a., aber auch Zeitungen wie *Fortín Mapocho* oder *La Epoca* einen treuen Leserkreis erreichen. Schon 1998 konnte man nicht nur feststellen, dass die meisten mittlerweile nicht mehr herausgegeben wurden, sondern auch, dass sich die Kapitalkonzentration im Medienbereich polarisiert hatte: 90% der Zeitungen und Zeitschriften gehörten entweder *Copesa* oder *El Mercurio* (siehe González 1998: 19-22).

²⁰ Es scheint mir nicht zufällig, dass eben solche Regisseure wie Andrés Pérez oder Ramón Griffero die Kontakte zur internationalen Theaterszene entweder aufgrund von Exilerfahrungen oder nur wegen einer persönlichen Suche hatten, diejenigen waren, die für frischen Wind hinsichtlich der Erprobung neuer Inszenierungskonzepte im Chile der achtziger Jahre sorgten.

²¹ Diese Liebesgeschichte wurde in der Form von *décimas* geschrieben, einem volkstümlichen alten Maß, das besonders in der mündlich weitergegebenen Dichtung ländlicher Herkunft nach wie vor sehr verbreitet ist. 2001 war das Stück wieder re-inszeniert worden und stand insgesamt sechs Mal auf dem Spielplan.

die Verwendung von Melodrama und durch eine kreative, von der Zirkuspoetik stark geprägten Inszenierung stellte es einen eindeutigen Bezug zur Lokalkultur her, was den Erfolg der Aufführung begünstigte. Im chilenischen kulturellen Gedächtnis (Weigel 1994) befanden sich offensichtlich genug Symbole, Archetypen und Spuren einer gemeinsam geteilten Identität, die eine starke Identifikation des sehr heterogenen Publikums mit dem Stück, sowohl inhaltlich als auch formell, vor dem Beginn der neuen Demokratie erlaubten.

In dieser Zeit kam auch eine Verlagerung der traditionellen Bühne zustande: In Kirchen, Hinterhöfen, Fabrikhallen, auf der Straße und auf öffentlichen Plätzen, die für Aufführungen eher unüblich waren, fing man an, Theaterstücke zu zeigen. Selbst das eben erwähnte Theaterstück wurde auf einer Terrasse des Santa Lucía Bergs in Santiago aufgeführt.²²

Am Ende der achtziger Jahre konsolidierte sich auch die Theatergruppe "La Troppa" im Bereich der *creación colectiva*. In ihren Aufführungen hat sie eine ästhetische Konzeption entwickelt, in der ein spielerischer Umgang mit visuellen Zitaten aus dem Bereich der Comics genauso wie mit Elementen des Filmes betrieben wird. Das Zitieren von oder der Hinweis auf Film-szenen oder Filmgestik, aber auch eine innovative Manipulation von Gegenständen auf der Bühne geben ihr ihren unverkennbaren Stempel. Ihre Produktionsmodalität basiert bis heute auf der Auffassung eines Multitalents, der seine Fähigkeiten auf der Bühne entdecken und entwickeln soll. In diesem Sinne spielt jedes der drei Mitglieder der Theatergruppe auch hinter der Bühne unterschiedliche Rollen: Die Musik für die Stücke muss eigens komponiert, das Bühnenbild und die für die jeweilige Aufführung benötigten Gegenstände müssen konzipiert und gebaut, die Produktion muss umgesetzt werden. Diese Gruppe ist ein Einzelfall in der lokalen Theaterszene: Ihre Mitglieder leben ausschließlich vom und für das Theater und verkörpern somit eine Alternative gegen die gängige Ökonomisierung der Gesellschaft. Jede Aufführung benötigt Zeit und Aufwand, und sie zeigen nur dann eine neue, wenn sie lange genug daran gearbeitet haben. Gegen die in den letzten Jahren üblich gewordene Tendenz, auch dann Stücke aufzuführen, wenn

²² Die Wahl des Santa Lucía Bergs, von den Mapuche-Indianern "Huelén" genannt, der als Kulisse für die Aufführung diente, erhält zusätzlich einen symbolischen Charakter dadurch, dass es sich um einen Hoffnungsakt einer neuen Gründung handelt. Der spanische Eroberer Pedro de Valdivia hatte nämlich die Stadt Santiago 1541 an diesem Berg gegründet. Man darf dabei nicht vergessen, dass die Theaterbewegung entschieden gegen die Diktatur gekämpft hatte, und 1988 schienen sich neue Zeiten anzukündigen, die auf eine Neugestaltung der kulturellen Landschaft hindeuteten.

keine Aussage dahinter steht, nur um den Eindruck zu erwecken, man sei immer noch aktuell, verhalten sich die Mitglieder der Gruppe sehr vorsichtig, was ihre hohe Disziplin verrät.

Allen von "La Troppa" kreierten Stücken ist das Reisemotiv gemeinsam. Es handelt sich in fast allen Fällen um eine Initiationsreise, in welcher der Protagonist seine eigene Identität erhält und zum Helden wird. Interessant ist auch die Tatsache, dass die Gruppe Texte als Vorlagen bevorzugt, die nicht primär für das Theater konzipiert sind, wie etwa Romane.²³

4. Die neunziger Jahre: Theater im Zeichen gesellschaftlicher Heterogenität

In der ersten Hälfte der neunziger Jahre konnte man feststellen, dass eine unabhängige Theaterszene immer stärker an Raum gewonnen hatte. Zunächst führten die *Universidad de Chile* und die *Universidad Católica* ihre Politik fort, dem Publikum Aufführungen internationaler und chilenischer Autor/Innen anzubieten. In der unabhängigen Theaterszene belegte man den öffentlichen Raum, um Theateraufführungen einer breiten Öffentlichkeit näher zu bringen, die kein Theaterpublikum im konventionellen Sinne repräsentierte.²⁴ Unmittelbar nach der Demokratisierung wurden beispielsweise Vorplätze von Gefängnisanstalten, der vor dem Regierungspalast "La Mone-

²³ So hat die Gruppe Adaptionen für die Bühne von *Pinocchio*, von Carlo Collodi, *Reise in den Mittelpunkt der Erde*, von Jules Verne, oder *El gran cuaderno*, wie das Werk *A nagy füzet* von der ungarischen Autorin Agota Kristof ins Spanische übersetzt wurde, inszeniert. Bei "La Troppa" hieß es *Gemelos (Zwillinge)*. Ganz am Anfang ihrer Karriere war schon die Reise als Leitmotiv vorhanden. In *El santo patrono*, 1987 uraufgeführt, wurde die vom Spanier Pedro Fernández de Quiroz zu Ende des 16. Jahrhunderts unternommene Entdeckungsreise gezeigt; in *El rap del Quijote*, 1989 uraufgeführt, wurde das Pilgern des Don Quijote als innere Reise behandelt. Auch in *Lobo*, 1992 uraufgeführt, einer Adaptation von der Erzählung *Le loup garou* von Boris Vian, wurde die Suche nach einem möglichen Zusammenleben zwischen einem Wolf und einem einsamen Menschen als Initiationsreise gezeigt.

²⁴ Eine wichtige Konvention der Aufführung beruht darauf, dass sich Zuschauer/Innen als Bestandteil des Publikums definieren wollen, indem sie ins Theater gehen, ihre Karte einlösen und zusammen mit anderen Menschen eine Aufführung erleben, die einmaligen Charakter hat, trotz der Tatsache, dass sie nur die Konkretisierung einer Reihe von Aufführungen desselben Stückes sein mag. Der Faktor der Simultaneität (Schauspieler/Innen und Zuschauer/Innen teilen denselben Raum und dieselbe Zeit) spielt auch eine wesentliche Rolle. Darüber hinaus impliziert, sich als Zuschauer/In aufzufassen, etwas mehr als nur eine Konsumhaltung mit ins Theater zu bringen: Eine produktive Übung ist vonnöten, insofern man die eigene Erfahrung zu derjenigen der Theaterautorin oder des Theaterautors entgegengesetzt oder sie in Verbindung mit ihr bringt (vgl. Pavis 1990: 404-407).

da” liegende “Plaza de la Constitución” oder der “Plaza de Armas in Santiago” für solche Zwecke benutzt.²⁵

In diesen Jahren wuchs der Einfluss von Regisseuren wie Ramón Griffero, Andrés Pérez, Andrés del Bosque, Claudio Pueller, Horacio Videla, Mauricio Celedón oder Alfredo Castro. Alle suchten auf eigene, sich im gewissen Sinne ergänzende Art und Weise eine Erneuerung der bestehenden Theaterästhetik. Während Griffero ein Inszenierungskonzept entwickelte, das durch Theorien von Appia, Craig oder der Bauhaus-Schule beeinflusst wurde und den Raumbegriff als zentrales Element hatte, verlieh Andrés Pérez der Bühne nach seiner legendären *Negra Ester* immer eindeutiger den Rang eines Ortes des Rituals. Andrés del Bosque nahm die Zirkustradition als Ausgangspunkt einer Suche nach neuen Spieltechniken, aber auch als Darstellungsmöglichkeit einer fröhlichen, eher unterdrückten chilenischen Identität, die im Karneval, in der Farce und in der Betonung des Parodistisch-Komödiantischen ihre Wurzeln sieht. Ihrerseits inszenierten Claudio Pueller und Horacio Videla Stücke für Kinder und Jugendliche, die einen optimistischen Blick auf ernste Themen warfen und durch die Verwendung von phantasievollen Techniken und Mitteln eine affirmative Lebensdefinition auf der Bühne bevorzugten. Die Aufführungen von Mauricio Celedón basierten auf dem Konzept eines pantomimischen Theaters, das an der Grenze zum Tanz-Theater anzusiedeln war. Dieser Regisseur konzipierte seine Stücke als streng geregelte Choreographien, in denen die Gestik und die Körpersprache der Schauspieler eine zentrale Rolle spielten. Theater wurde zu einem zweideutigen Ort: Einerseits herrschte die Stille, andererseits benutzte man beispielsweise laute Musik, um die erwähnten Choreographien auf der Bühne zu zeigen. Allerdings hielt man in diesem “Teatro del Silencio” Raum für die Ästhetik des stummen Films oder der Comics frei. Alfredo Castro forschte mit seiner Gruppe “Teatro La Memoria” im Bereich des sozial verborgenen Schmerzes, um Stücke zu zeigen, in denen fragmentarische Geschichten über Randfiguren der chilenischen Gesellschaft behandelt wurden, wie im Bordell arbeitende Transvestiten, Mörder, die aus Liebe getötet hatten, Verrückte oder Zirkusartisten. In seiner ästhetischen Konzeption arbeitete Castro mit Symbolen, die jedoch entweder negiert oder deswegen lieber von weiten Kreisen der Gesellschaft verdrängt wurden, weil sie die eigene Wahrneh-

²⁵ Dies war der Fall beispielsweise 1990, als die Gruppe “Teatro del Silencio” die Straße für eine Aufführung eroberte, die den bezeichnenden Namen *Transfusión* trug (siehe Soto 1990: 72-75).

mung eines weit verbreiteten, allerdings keineswegs einheitlichen Begriffs der kollektiven Identität stark in Frage stellten (Lagos-Kassai 1997).

In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre stieg die Tendenz, das Wort wieder ins Zentrum der Aufführungen zu stellen. Marco Antonio de la Parra umschrieb Mythen der griechischen und der europäischen Tradition für seine Stücke einerseits, aber beschäftigte sich andererseits thematisch mit der starken Sehnsucht nach verlorenen Werten und Träumen des chilenischen kulturellen Gedächtnisses, was als eine Konstante seiner dramatischen Produktion bezeichnet werden kann. Sein Theaterstück *La pequeña historia de Chile*, 1995 uraufgeführt, stellt die Kernfrage nach dem Erinnerungsvermögen einer Nation, die zum Vergessen aller Traditionen voranschreitet. Die Handlung findet in einem Klassenzimmer statt, in dem Geschichts- und Geographielehrer auf einem verlassenen Gymnasium ihre Unterrichtsstunden abhalten. Auf der Bühne verschwinden nicht nur Schüler und Lehrer, sondern all jene Gegenstände, die als Orientierungssymbole auf dem Weg zu einer nicht wieder auffindbaren Identität gelten könnten, wie Landkarten, die Fahne und das Wappenschild Chiles.

Der Theaterautor Benjamín Galemiri ist das Phänomen der neunziger Jahre. Sein Verständnis der post-autoritären Ära umfasst eine ironische Revision aller gesellschaftlichen Machtstrukturen. Die Individuen seiner Stücke sind Menschen, die der Verführung der Machtverhältnisse, der Technik und der Industrialisierung, aber auch des Leistungsdrucks der zu erotischen Ausbrüchen reduzierten Liebesbeziehungen zum freiwilligen, zufriedenen, überzeugten und auf sich selbst stolzen Opfer gefallen sind. Galemiris Lieblingsthemen sind deswegen provozierend, weil sie Tabus als solche nicht anerkennen: Ob es um Religion, Moral oder *political correctness* geht, wird das jeweilige Problem ohne jeden Respekt behandelt. In seinen Stücken koexistieren Überreste einer unwahrscheinlich komischen, alten jüdischen Erzählkunst und die vorurteilslose Benutzung technischer Mittel wie Film- und Videoprojektionen, die konstante Anspielung auf sämtliche Varianten der Pop- und Volkskultur, die Verherrlichung eines teilweise ziemlich intellektuellen Sinns für Humor und eine innovative Suche nach Möglichkeiten und Grenzen der Sprache. Galemiri ist ein Virtuose der Übertreibung, der Betonung des Übermäßigen und des Skurrilen.²⁶ In seinem letzten Stück, *Edipo asesor*, uraufgeführt im September 2001, behandelt er das Thema des Vater-

²⁶ Allein zwischen 1992 und 1998 schrieb Galemiri neun Theaterstücke, welche auch in dieser Zeitspanne aufgeführt wurden. Zusammen mit einem früheren Werk wurden sie 1998 in einer 424 Seiten langen Anthologie veröffentlicht (vgl. Galemiri 1998).

mordes nur sekundär; wichtiger ist die Dynamik der Machtmechanismen und der allgegenwärtigen Kraft der Verführung – Themen, die im heutigen Chile eine überraschend eindeutige Brisanz erhalten.²⁷

5. Das chilenische Theater heute

Das Wort „Experimentieren“ ist vieldeutiger als in den vierziger Jahren geworden, als das „Teatro Experimental der Universidad de Chile“ und das „Teatro de Ensayo der Universidad Católica“ gegründet wurden. Durch die größtenteils privat finanzierten Aufführungen sind die meisten Ensembles einerseits auf die Kaufkraft der Zuschauer/Innen, andererseits auf relativ billige Arbeitskräfte angewiesen. Deshalb neigen sie dazu, Risiken zu minimieren als sie bewusst einzugehen. Aus diesem Grund erleben die Zuschauer/Innen immer seltener das Privileg einer Aufführung, die auf einer rigorosen ästhetischen Suche basiert. Weil die Theaterkultur staatlich nicht regelmäßig subventioniert wird, hat das Erziehungsministerium eine Fördermöglichkeit eingerichtet (Fondart), die darin besteht, bestimmte Mittel für die Aufführung von Stücken zu vergeben. Des Weiteren erhält die Theaterkultur Fördergelder über das so genannte *sponsoring* privater Unternehmen.²⁸

²⁷ Regie Luis Ureta, gespielt von der Theatergruppe „La Puerta“. Hoch politisch ist das Thema der Beratung von Machtinstanzen durch einen erst vor einiger Zeit aufgedeckten Skandal geworden, der unter der Regierung von Eduardo Frei Ruiz-Tagle erfolgte. Die Beratungstätigkeit von Freunden oder Verwandten von noch amtierenden Ministern und wichtigen Persönlichkeiten, hauptsächlich durch Mitglieder und Sympathisanten der Christlich-demokratischen Partei, wurde auf eine für eine polarisierte Gesellschaft wie die chilenische, unverhältnismäßig unverschämte und inakzeptable Art belohnt. Darüber hinaus zahlten Regierungsorgane gekündigten Mitarbeitern saftige Entschädigungen, eine Handlung, die oppositionellen Parlamentariern Grund zu einer Untersuchung gab. Die Presse berichtete ausführlich darüber. Im Sinne einer fundierten Recherche über das Netz der ökonomischen Macht der Diktatur vgl. Mönckeberg (2001).

²⁸ Trotz der Kanäle, welche die zwei wichtigsten Universitäten Chiles, die *Universidad de Chile* und die *Universidad Católica*, und Kulturinstitute wie das Chilenisch-Nordamerikanische Kulturinstitut in den achtziger und neunziger Jahren anboten sowie Wettbewerbe für Dramaturgie und Theaterfestivals, kann man nicht über eine finanziell geregelte Theateraktivität reden. Einige ursprünglich für das Theater ausgebildete Schauspieler/Innen, die seit Jahren im Genre der *teleseries* arbeiten und sehr hohe Gagen verdienen, haben in den letzten Jahren entweder eigene Gruppen gegründet oder sogar Säle gekauft: Héctor Noguera mit seinem „Teatro Camino“ ist ein gutes Beispiel für die Modalität eines innovativen Finanzierungsmodells in einem Theatermetier, das fast ohne staatliche Subventionen auskommen muss.

5.1 Theater und Fernsehen

Es gibt ein seltsames Phänomen in Chile: Das Publikum, das für hohe Einschaltquoten bei den *teleseries* sorgt, empfindet Neugier, die Fernsehstars im Theater live zu erleben. Diese wiederum sehen im eigenen Theatersaal oder mit einer eigenen Theatergruppe nicht nur die Möglichkeit, anspruchsvollere Rollen als im Fernsehen zu spielen, sondern sie wählen Stücke aus, die sich mit Themen beschäftigen, die normalerweise im kommerziell ausgerichteten Medium Fernsehen keinen Platz haben. Dies hat den Vorteil für die Gesellschaft, anspruchsvolle Theaterstücke mit erprobten Schauspielern erleben zu können.

Spricht man von den hemmenden Faktoren der Konsumkultur in der chilenischen Gesellschaft, so ist darauf hinzuweisen, dass die Arbeitsbelastung der Chilenen ca. 40% über der der Industriestaaten liegt.²⁹ Es ist nicht selten, dass gerade die neue Mittelschicht – um den Konsumstandard aufrechtzuerhalten und den Zahlungsverpflichtungen nachzukommen – mehrere Arbeitsstellen haben muss, womit Belastungen durch doppelte Haushaltsführungen, Samstagsarbeit usw. nur geringen Raum für den Theaterbesuch lassen. Seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre ist diese Tendenz augenfällig.³⁰

5.2 Wiederaufführungen

Unter Bedingungen, die mit dem Übergang zur neuen Demokratie zu tun hatten, änderte sich allmählich die Perspektive der Innovatoren der Theaterszene der achtziger Jahre: Hatten sie entschieden gegen die Diktatur durch

²⁹ 1995 arbeitete ein Durchschnitts-Schweizer 1.700 Stunden im Jahr, während ein chilenischer Bürger 2.400 Stunden am Arbeitsplatz war.

³⁰ So erklärte 1990-1991 beispielsweise Alfredo Castro, dass die Arbeit mit der mittlerweile nicht mehr bestehenden Gruppe "Teatro La Memoria" bewusst außerhalb des offiziellen Netzes stattfand (vgl. Castro 1990/91: 45-49). Seitdem hat sich vieles geändert: Castro ist hauptsächlich bekannt durch seine Fernseharbeit, d.h. durch ein Medium, das ein breites Publikum erreicht und das offizielle Netz der systemkonformen Kultur geradezu verkörpert. Als Dozent der Theaterschule der *Universidad de Chile* und der Theaterakademie "Fernando González", aber auch als Gastregisseur bei Aufführungen in den Theatersälen der *Universidad de Chile* und der *Universidad Católica*, hat er allerdings einer jüngeren Generation seine ästhetische Suche weitergeben können. Andrés Pérez wurde sogar 1996 dazu eingeladen, in einer Rossini-Oper im Stadttheater ("Teatro Municipal") Regie zu führen. Als er jedoch 2001 mit einem eigenen Kulturprojekt auf einem verlassenen Bau in der Stadt Santiago angefangen hatte (*Matucana 100*), machten sich andere Interessenvertreter stark, und die Regierung erlaubte ihm nicht, über diesen Platz umsonst zu verfügen, wie das sein Wunsch gewesen wäre. In der Zwischenzeit ist das *Centro Cultural Matucana* entstanden, in dem Pérez keineswegs die Hauptrolle spielt (vgl. San Juan 2001). Andrés Pérez starb im Januar 2002.

die Auswahl von Themen gekämpft, welche die tiefe gesellschaftliche Veränderung kritisierte, brachte die Demokratisierung eine gewisse Hoffnung, vielleicht auch die Notwendigkeit mit sich, andere, subjektivere Probleme auf die Bühne zu bringen. Symptomatisch für diese veränderte Perspektive der neuen Realität scheint mir ein Fall, dem bis jetzt in Chile keine große Beachtung geschenkt wurde: die chilenische Premiere des Theaterstückes *La muerte y la doncella* (*Der Tod und das Mädchen*) von Ariel Dorfman, im März 1991 erstmals aufgeführt. Das Stück feierte internationale Erfolge nicht nur durch den Film von Roman Polanski, sondern vor allem durch Aufführungen in mehr als dreißig Ländern.³¹ Trotzdem war die Rezeption der chilenischen Version alles andere als euphorisch.³²

³¹ Anbei die beeindruckende Liste: Großbritannien, U.S.A., Österreich, Korea, Peru, Südafrika, Schweden, Finnland, Brasilien, Polen, Litauen, Ungarn, Kanada, Russland, Island, Spanien, Mexiko, Malaysia, Niederlande, Indien, Slowenien, Paraguay, Italien, Kenia, Israel, Tschechoslowakei, Belgien, Japan, Panama, Costa Rica, Argentinien, Rumänien, Singapur, Kroatien, Albanien und Venezuela (vgl. Zaliasnik 1995: 16-27).

³² Beispielsweise veröffentlichte Carola Oyarzún, die damals Theaterkritiken für die Zeitung *El Mercurio* schrieb, eine Art Reflexion über die negative Rezeption des Theaterstückes in Chile, in der sie nach einem sehr skizzenhaften Umriss über die angeblich dramatischen Schwächen des Stückes, allerdings äußerst vorsichtig, zum eigentlichen Problem kommt: Der Zeitpunkt der Aufführung sei nicht der richtige gewesen: “es preciso contextualizar el estreno de esta obra en Santiago, momento crítico indudable, puesto que se debatían los problemas de la amnistía, el Informe Rettig y otros temas relacionados con los derechos humanos. En este clima, también ocurrió el asesinato del senador Jaime Guzmán, cuyo impacto nacional fue de gran envergadura. Este conjunto de hechos difícilmente harían que una obra de las características de *La muerte y la doncella* pudiese ser bien recibida” (vgl. Oyarzún o.J.); (“es ist notwendig, die Uraufführung in Santiago im Kontext zu sehen. Zweifellos handelte es sich um einen kritischen Augenblick, weil man über Probleme wie Amnestie, den Rettig-Bericht und andere Themen, die mit den Menschenrechten zu tun hatten, debattierte. In diesem Klima fand auch die Ermordung des Senators Jaime Guzmán statt, deren nationale Reichweite enorm war. Diese Tatbestände konnten schwer dazu beitragen, dass ein Werk wie *Der Tod und das Mädchen* hätte eine positive Rezeption erfahren können”) (Übers. der Verf.). Den Lesern und Leserinnen, die Spanisch beherrschen, werden auch die idiomatischen Untertöne in dieser Kritik nicht entgehen. Tiefer scheint mir die Kritik von Marco Antonio de la Parra gehen, der auf die Schwierigkeit hinweist, *clear-cut*-Interpretationen der chilenischen Realität zu wagen: “La mirada de Dorfman es parcial, demasiado limpia, deja fuera toda la complejidad del fenómeno chileno. Dibuja una historia tal vez real, tal vez exacta, pero excesivamente prolija para lo tremebundo de la metamorfosis nacional. La mejor escena de la pieza para mi gusto es la final, cuando se encuentran los esposos con el médico en un concierto, todos vestidos de gala. Quizás ahí hubiéramos empezado la obra los que nos quedamos en Chile. Pero no sé si eso lo tolerábamos aún. Los chilenos éramos más el médico torturador que la protagonista torturada. Es una obra que nos victimiza y nos identifica con la mujer. En ella se da la batalla feroz de la memoria ... Ni la arrogancia de la derecha ... ni el sometimiento de alguna izquierda ... están presentes en la pieza” (vgl.

Üblich sind seit den neunziger Jahren bis heute die Wiederaufführungen oder Adaptationen von Theaterstücken, die entweder in den achtziger oder in den neunziger Jahren erfolgreich waren, manche sogar noch früher. Als Beispiele dafür seien an dieser Stelle nur einige erwähnt: *El rucio de los cuchillos* von Luis Rivano, einem Vertreter des traditionellen Realismus im Theater, 1991 uraufgeführt, 1996 wieder inszeniert; *Las brutas* von Juan Radrigán, 1980 geschrieben, 1999 als Adaptation wieder gezeigt; *El velero en la botella* von Jorge Díaz, 1962 uraufgeführt, 1999 wieder inszeniert; *Hechos consumados* von Juan Radrigán, 1981 uraufgeführt, 2000 wieder gezeigt; *La muerte y la doncella* von Ariel Dorfman, 1991 (und nur während zweier Monate) uraufgeführt, 2000 wieder auf die Bühne gebracht; *Las siete vidas del Tony Caluga*, von Andrés del Bosque, 1994 uraufgeführt, ab 2001 wieder inszeniert; *De uno a diez, ¿cuánto me quieres? ¿Quién me escondió los zapatos negros?* vom "Teatro Aparte", beide *creaciones colectivas*, 1995 uraufgeführt, waren wieder 2000-2001 im Theater zu sehen. Als Beispiele von Werken der siebziger Jahre seien lediglich zwei erwähnt, die 2000-2001 wieder inszeniert wurden: *Los payasos de la esperanza* von David Benavente und dem TIT (*Taller de Investigación Teatral*), 1977 uraufgeführt; und *Home*, vom englischen Autor David Storey, 1970 geschrieben, in Chile auch 1977 uraufgeführt, dann wieder 2001 vom "Teatro Camino" inszeniert.

5.3 Neue Strömungen

Wie schon angedeutet, verbreitete sich bei einigen Theatergruppen die Tendenz, andere als für die Aufführung konzipierte Texte als Vorlage für experimentelle Theaterstücke zu wählen. Die Ergebnisse sind jedoch von sehr

De la Parra 1997: 219-220). ("Dorfman's Blick ist partiell, allzu klar, lässt die ganze Komplexität des chilenischen Phänomens unberührt. Er skizziert eine vielleicht wirkliche und genaue Geschichte, die jedenfalls übertrieben sauber angesichts der monströsen Metamorphose im Land scheint. Am meisten mag ich die Schlussszene, als sich das Ehepaar und der Arzt in einem Konzertsaal treffen, alle in Galakleidung. Vielleicht hätten wir, diejenigen, die in Chile geblieben sind, diese als Anfangsszene genommen, aber ich bin nicht ganz sicher darüber, dass wir dies verkraftet hätten. Die Chilenen waren eher der Arzt, der gefoltert hatte, als die gefolterte Hauptfigur. Dieses Stück erklärt uns zu Opfern, die sich mit der Frau identifizieren. In ihr spielt sich der grausame Kampf des Sich-Erinnerns, des Gedächtnisses, ab ... Weder die Arroganz der Rechten ... noch die Unterwerfung einer Sorte von Linken ... sind in dem Stück vertreten") (Übers. der Verf.). *La muerte y la doncella* wurde nochmals in Santiago unter der Regie von Abel Carrizo aufgeführt. Die Rezeption der Kritik war diesmal zwar positiv, aber keineswegs auffällig enthusiastisch. Dagegen sorgte Carrizo für hohe Besucherzahlen, weil er mit dem Werk auf Tournee in den Norden und in den Süden des Landes ging.

unterschiedlicher Qualität.³³ Gleichzeitig werden Versuche unternommen, einem nicht konventionellen Publikum Werke aus Kulturen näherzubringen, die in der Regel weder auf dem Spielplan der Universitätsensembles noch auf dem der kommerziellen Säle stehen. Ein sehr gelungenes Beispiel dieser letzten Tendenz ist die Regie- und schauspielerische Arbeit von Claudio Rodríguez, der 1999 Nô-Spiele von Yukio Mishima, *Aoinoue*³⁴ und *Hanjo*³⁵ mit einem minimalistischen ästhetischen Konzept auf die Bühne brachte, in dem die Beleuchtung eine zentrale Rolle spielt; 2000 folgten *Sotoba Koma-chi*³⁶, *Aya no tsuzumi*³⁷ und *Yoroboshi*.³⁸ Diese Arbeiten werden nicht nur als wichtiger Beitrag zu einer eher zögernden experimentellen Szene rezipiert, sondern sie überraschen hauptsächlich durch ihre Rigorosität. Rodríguez ist kein Anfänger; seit den achtziger Jahren ist er als Schauspieler bekannt. In seinen Aufführungen verwendet er die Metapher des Kreises und der unendlichen Reise als Ausgangspunkt und Ziel seiner Theaterkonzeption, welche in seinem Fall biographische Hintergründe aufweisen und eng mit der Erde verbunden sind.³⁹

Die Gründe für die Tendenz, Wiederaufführungen und/oder Adaptationen schon erprobter Bühnenerfolge zu zeigen, mögen einerseits auf der Notwendigkeit beruhen, einem jüngeren Publikum eine wichtige und für es unbekannte Etappe der lokalen Theatergeschichte verständlich zu machen. Andererseits sollte man die Arbeit mit literarischen Vorlagen und mit in Chile noch unbekannten Theaterstücken ausländischer Autor/Innen jedoch etwas differenzierter auslegen. Die langjährige kulturelle Isolation, welche die Diktatur mit sich brachte, spielt zwar eine wichtige Rolle, aber es geht auch darum, das verlorene Vertrauen in das Wort zurückzugewinnen, ein Phänomen, das nach drei demokratischen Amtsperioden nach wie vor allen Schichten gemeinsam bleibt. Literatur ist das Reich des Wortes per se. Neue chilenische Dramatiker/Innen, die wirklich Innovatives anbieten, sind außer-

³³ Eine ernsthafte Arbeit mit literarischen Vorlagen betreibt die Gruppe "El Cancerbero" unter der Regie von Andrés Céspedes seit einigen Jahren.

³⁴ *Die Dame Aoi* auf deutsch. Alle im Folgenden erwähnten Stücke erschienen 1956 und erlebten ihre Uraufführungen zwischen 1950 und 1957 in Japan.

³⁵ *Die getauschten Fächer*.

³⁶ *Die hunderste Nacht*.

³⁷ *Die Damastrommel*.

³⁸ Das Stück enthält Elemente vom Werk *Das Traumkissen*.

³⁹ In einem Interview gibt Rodríguez zu, dass er fest an seine Kindheit in der südlichen Kleinstadt Los Angeles denke, jedes Mal, wenn er seelischen Ausgleich brauche (vgl. "Entrevista a Claudio Rodríguez, actor y director", S. 123f.).

dem eher selten anzutreffen, und ein aufgeklärter Umgang mit Quellen bürgerlicher Bildung bleibt bei vielen eher Wunsch als Wirklichkeit.

Erstaunlich wenige Frauen führen Regie, wobei sich dies allmählich ändert. Immer mehr Schauspielerinnen üben sich im Regiemetier. Alejandra Gutiérrez, die nach langem Exil in Costa Rica und der ehemaligen Sowjetunion als ausgebildete Regisseurin mit der Wende zur neuen Demokratie nach Chile zurückkehrte und dann zehn Jahre lang die Theaterschule der Privatuniversität *Arcis* leitete⁴⁰, führte für die chilenische Szene unbekannte Autoren wie Bernard-Marie Koltès oder Thomas Bernhard als erste auf.⁴¹

5.4 Zur Poetik⁴² der Differenz

Sehr widerspruchsvoll, wie für eine hauptsächlich traditionelle, katholische Gesellschaft zu erwarten, bahnt sich eine neue Ästhetik der Differenz ihren Weg durch die Theaterszene: Das Thema der Homosexualität und die sozialen Sanktionen, mit denen sie verbunden ist, steht beispielsweise explizit im Zentrum des Theaterstückes *La huída* von Andrés Pérez, 2001 uraufgeführt. Der historische Fall eines Schiffes, das voll von Homosexuellen unter der Regierung vom Präsidenten Ibáñez 1929 vor Valparaíso versenkt wurde, wird in diesem Stück auf eine sehr poetische Weise geschildert. Dabei wird an das kollektive Gedächtnis durch gefilmte Einblendungen appelliert, in denen der Mensch Andrés Pérez Einzelheiten über diesen Vorfall von seiner Mutter erfahren will. Wie immer in seinen Aufführungen, rekurriert er auf das unter der Oberfläche noch lebendige Volkswissen, um eine Geschichte zu erzählen, die in keinem Buch erscheint.⁴³ Die geschichtliche Komponente mischt sich mit Bekenntnissen der Schauspieler, die sich mit Angabe der eigenen Namen offen zu ihrer Andersartigkeit auf der Bühne äußern und die sozialen Sanktionen schildern, die sie in Chile mit sich bringt. Es entsteht

⁴⁰ In dieser Universität bekamen viele Exilhilenen die Chance, ihren Beruf auszuüben, insbesondere solche, die unmittelbar nach dem Putsch entweder verhaftet oder von den traditionellen Universitäten entlassen worden waren.

⁴¹ Im November 2001 wurde beispielsweise *La ratonera* (*Die Mausefalle*) von Agatha Christie im Theatersaal Apoquindo unter ihrer Regie noch gezeigt. Es handelt sich dabei um die Uraufführung des Stückes in Chile.

⁴² Laut der *Poetik* von Aristoteles können fiktionale Texte gerade auf Grund ihrer Fähigkeit, mögliche oder denkbare Realitäten (Universen) zu schaffen, verborgene Wirklichkeiten aufdecken. Sowohl im dramatischen als auch im Aufführungstext koexistieren unterschiedliche fiktionale Texte (vgl. Aristoteles 1983).

⁴³ Nur in der Aufführung *La manzana de Adán* (*Adams Apfel*) von der Theatergruppe "La Memoria" – 1990 aufgeführt – wurde eine kurze Anspielung auf das erwähnte Schiff gemacht.

somit eine Textur, die aus in Dialog miteinander stehenden Texten besteht: Fragmente des Leitmotivs bilden die Grundlage episodischer Unterbrechungen autobiographischen Charakters. Andrés Pérez selbst wagte in diesem Jahr sein öffentliches *outing*, aber diese mutige Handlung blieb eine Ausnahme. Trotz Fortschritte und sich modernisierendem Geist bleibt der Einfluß der Kirche und der konservativen Parteien groß, und für sie ist Homosexualität nach wie vor ein Tabuthema.

Werke, die sich mit der ethnischen Vielfalt des Landes beschäftigen, stellen ein Kuriosum dar. Trotz der allgemein akzeptierten Verdrängung oder Negation der indianischen Komponente der kollektiven Identität, gibt es gelegentlich Inszenierungen, die diese Problematik als Thema wählen. Eine ernsthafte Forschung in diesem Bereich gab beispielsweise Grund zum 2000 aufgeführten Stück *Mujeres de trenzas negras*⁴⁴, in dem die Lebenswege von fünf indianischen Frauen aus dem Norden Chiles gezeigt werden. Zentral ist die Rolle des Wassers in seiner konkreten und metaphorischen Bedeutung: Die Industrialisierung der Gegend nimmt ihnen ihre Lebens- und Identitätsquelle weg. Zusammen mit dem Wasser verschwinden ihre Männer. Die Frauen lassen sich nicht besiegen und erhalten ihre Kultur am Leben. Als Belohnung schenkt ihnen die Erde wieder Wasser. Ihre Männer kehren auch zurück. Beleuchtung und Bühnenbild sind in der Aufführung entscheidende Elemente der Poetisierung einer alltäglichen Geschichte.

Eine andere Sorte von Differenz erobert in den letzten Jahren langsam die Bühne: *Pabellón dos – Rematadas* ist das beeindruckende Ergebnis künstlerischer Intervention in einer der Schattenseiten der Gesellschaft, in die Welt der Gefangenen. Sowohl das Thema, als auch die Schauspielerinnen werden dem Gefängnis buchstäblich entliehen, denn sie dürfen ihre Gefangenschaft nur mit ausdrücklicher Erlaubnis zum Auftreten kurz unterbrechen. Das Theaterstück *Sentido obstruido – Apuntes ciegos para un texto sordo*, in dem die Schauspieler blinde und taubstumme Menschen sind, erzielte darüber hinaus die Sensibilisierung des Publikums für die weitgehend

⁴⁴ Moreno schrieb die Textvorlage für dieses Theaterstück. *Malinche*, von Inés Margarita Stranger, 1993 uraufgeführt, hatte sich mit einem ähnlichen Thema beschäftigt, nämlich mit der problematischen lateinamerikanischen Identität, die schon in ihren Ursprüngen tief gespalten ist. Stranger privilegierte in ihrem Werk die chilenische Variante des Symbols (vgl. Stranger 1993: 17-34). Stranger war dabei keineswegs die erste, die dieses Thema im lateinamerikanischen Theater behandelte. Eine brillante Annäherung an die historische Figur der Malinche findet man in *Todos los gatos son pardos* des mexikanischen Autors Carlos Fuentes, der den Text später neu bearbeitete und mit dem Titel *Ceremonias del alba* veröffentlichte (vgl. Fuentes 1970; 1991).

ignorierte Thematik der behinderten Menschen. Beide Arbeiten entstanden, nachdem ausgebildete SchauspielerInnen und RegisseurInnen Workshops mit beiden Zielgruppen entweder mit therapeutischen oder experimentellen Zwecken durchgeführt hatten.

6. Schluss

Im heutigen Chile gibt es wenig Raum und auch wenige Interessenten für eine ernsthafte Form von Vergangenheitsbewältigung. Die Branche des Dokumentarfilms, mit dem international vielfach prämierten Regisseur Patricio Guzmán als unermüdlichem Sammler von Spuren des kollektiven Gedächtnisses, bleibt ein isoliertes Phänomen. Im Jahr 2001 lief sein Film *El caso Pinochet* in einem kommerziellen Kinosaal.⁴⁵ Die Premiere fand am 7. November des Jahres im Rahmen der Eröffnung des 5. Internationalen Festivals für Dokumentarfilme statt, wo Guzmáns Werk mit stürmischen Ovationen gefeiert wurde.

Im Theaterbereich sind Aufführungen, die sich explizit mit der Diktatur beschäftigen, sehr rar.⁴⁶ Die Adaptation für die Bühne vom gleichnamigen

⁴⁵ Unter der Regierung von Ricardo Lagos scheint sich eine Tür für die Vergangenheitsbewältigung zu öffnen, die jahrelang geschlossen blieb. Ein gutes Beispiel dafür ist die Errichtung einer Skulptur des Präsidenten Salvador Allende vor dem Regierungspalast "La Moneda", der nun zusammen mit seinen Vorgängern auf der "Plaza de la Constitución" stehen darf. Die vorherigen Präsidenten, die Christdemokraten Patricio Aylwin und Eduardo Frei, hatten andere Prioritäten, als ihm seinen Platz in der Geschichte symbolisch zurückzugeben. Die Statue stand allerdings plötzlich da, so als ob dies auf eine fast unauffällige Art und Weise hätte passieren müssen. Der offizielle Diskurs von Lagos, genauso wie der von Aylwin und Frei, weist immer wieder auf die Notwendigkeit hin, die Zukunft zu bauen und die Vergangenheit ruhen zu lassen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich also die Regierungskoalition kaum von der Opposition. Mir scheint jedoch, dass die postkoloniale chilenische Gesellschaft durch diese zweideutigen Gesten generell in Erscheinung tritt. Zur Vorgeschichte der Premiere des Films *El caso Pinochet* im Saal *Cine Hoyts La Reina* eine kurze Anmerkung: Jahrelang versuchte Patricio Guzmán, seine Filme in Chile zu zeigen, ohne Erfolg, bis ihm das hiesige Goethe-Institut seine Unterstützung schenkte und ihm die Räume des Instituts als Sitz für das Erste Internationale Festival für Dokumentarfilme zur Verfügung stellte. Erst dann lief auch sein Epos über die Regierung der *Unidad Popular*, *La batalla de Chile*, im Kinosaal Alameda. *La memoria obstinada* wurde in einer früheren Version des Filmfestivals im Goethe-Institut gezeigt, ist aber bis heute nicht in kommerziellen Sälen zu sehen.

⁴⁶ Wenn überhaupt, erfolgt die Einladung zur kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit auf eine implizite Art und Weise: Auf Grund eines zwischen der Theaterschule der *Universidad Católica* und dem Goethe-Institut unterzeichneten Abkommens zeigte beispielsweise eine Gruppe Studenten dieser Theaterschule in Zusammenarbeit mit erprobten und sehr bekannten SchauspielerInnen im November 2001 das dramatische Theaterstück *Die Ermittlung* von Peter Weiß, das sich bekanntlich mit den

Roman des vor kurzer Zeit verstorbenen Autors Carlos Cerda, *Una casa vacía*, 1998 uraufgeführt, erhielt im selben Jahr den Preis des Verbandes der Kulturjournalisten. Der Regisseur Raúl Osorio privilegierte eine schonungslose Erzählperspektive, um die noch offenen Wunden der gespaltenen chilenischen Gesellschaft freizulegen. Im Stück wird die Geschichte eines Ehepaars erzählt, das ein Haus kauft und renovieren lässt. Im Laufe der Einweihungsparty stellt sich auf Grund von Erinnerungen einer der weiblichen Gäste heraus, dass das Haus während der Diktatur ein Folterzentrum war. Es findet dann eine kollektive Revision des Horrors statt, die sowohl die individuelle als auch die gesellschaftliche Reinigungs- und Bewältigungsmöglichkeit in Aussicht stellt.

Gegen Ende soll ein Bereich erwähnt werden, der stellvertretend für jene Stücke steht, die in einer *off-off*-Szene gezeigt werden: *Performance* ist in Chile ein üblicher und modischer Begriff im Zweig der schönen Künste, hauptsächlich durch die verbreitete Tendenz zur Installation, die längst das Museum erobert hat, aber ein altmodisch gewordenes Wort im Theatermetier.⁴⁷ Während sich Francisco Copello einer Ästhetik zuschreiben ließe, die durch eine bewusst parodistische Verwendung der Ironie eine an der Grenze zwischen Tanztheater und *Performance* liegende, konsequent hybride Variante schafft, bevorzugt Alberto Kurapel eine kritische Auseinandersetzung mit der postmodernen Gesellschaft. Die *Performances* von Copello nähren sich thematisch hauptsächlich von Motiven und Mythen, die in der Welt der Homosexuellen tief verankert sind, wie die Verbindung zwischen Mode, Provokation und Exhibitionismus. Kurapel dagegen liefert eine chiffrierte, politische Lektüre der chilenischen Gegenwart. Nach langjährigem Exil in Kanada hat er sich wieder in Chile niedergelassen, wo er als unbequemer Geist die Mythen der chilenischen Gewinner-Gesellschaft dekonstruiert.⁴⁸ In

Frankfurter Auschwitz-Prozessen beschäftigt und 1965 gleichzeitig in Altenburg, Berlin (Ost und West), Cottbus, Dresden, Erfurt, Essen, Gera, Halle, Köln, Leipzig, London, München, Neustrelitz, Potsdam, Rostock und Stuttgart uraufgeführt wurde. Die Menschenrechtsverletzungen während des Zweiten Weltkrieges stehen somit symbolisch für die Menschenrechtsverletzungen während der Pinochet-Ära, denn trotz aller Unterschiede bleibt unbestritten, dass in beiden Fällen ein System hinter der repressiven Organisation der Gesellschaft für den begangenen Horror zuständig war.

⁴⁷ Mit dem Aufkommen der 68er-Bewegung wurden *Happenings* und *Performances* sehr beliebt. Danach gerieten sie in Vergessenheit. Bekanntlich ist in beiden Fällen das Ziel des Verfahrens nicht mehr das Kunstobjekt, sondern der Prozess.

⁴⁸ Bekannt ist in den neunziger Jahren die eigene Wahrnehmung der Chilenen als die Jaguare Lateinamerikas gewesen. Dahinter verbirgt sich meines Erachtens gewiss ein Traum, aber auch ein historischer Minderwertigkeitskomplex.

seinem Stück *La hora por venir*, 2001 uraufgeführt, entblößt er den trügerischen Schein der in allen Ländern der Welt ähnlich oder gleich vorhandenen und mittlerweile allgemeingültigen Macht der Globalisierung. Ein markanter Zug seiner ästhetischen Suche ist der tragikomische Blick auf die gegenwärtige chilenische Gesellschaft als billige Nachahmung wirklich moderner und demokratischer Länder.⁴⁹

Die bisherige Darstellung der chilenischen Theaterlandschaft nach der Diktatur zeigt eine auffallend heterogene Struktur. Wenn man die Stücke analysiert, die unter der Demokratisierung gezeigt werden, fällt kaum ein Blick zurück im Zorn auf. Andererseits brachte die politische Öffnung nach 1989 nach außen eine Vielfalt neuer Themen mit sich, die das Schaffen von Autor/Innen und Regisseur/Innen zum großen Teil bestimmt. Allerdings lässt sich jetzt schon sagen, dass die rezipierende Theatergemeinde diesen neuen Strömungen mit derselben konsumistischen Einstellung gegenübersteht, die auch in anderen Kulturbereichen zum Tragen kommt.

Die kritische Verarbeitung der jüngsten Vergangenheit durch das Theater als Medium stößt schnell an ihre Grenzen, wenn man an die Perpetuierung der faktischen Machtpotentiale – etwa der Kirche, der Rechtsparteien, des Militärs und der großen Unternehmenskonglomerate – in dem Land nach 1989 denkt. Diese scheinen nach der Demokratisierung ihre Spielräume eher ausgedehnt zu haben und beherrschen über die Medien und “opportune” Vertragsgestaltungen die chilenische Kulturlandschaft weitgehend.

Literaturverzeichnis

- Aguirre, Isidora (1989): *Los papeleros*. Santiago de Chile: Editorial Torsegel.
- Aristoteles (1983): *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*. Zürich: Artemis.
- Castro, Alfredo (1990/91): “Vagando por los márgenes”. In: *Revista Apuntes* Nr. 101. Santiago de Chile: Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, S. 45-49.
- Cifuentes, Claudia (1986): “Ictus: 40 años y una esquina rota”. In: *Wikén, Diario El Mercurio*, 2.8.1996. Santiago de Chile, S. 8-9.
- De la Parra, Marco Antonio (1984): *La secreta obscenidad de cada día*. Santiago de Chile: Typoskript.
- (1997): *La mala memoria – Historia personal del Chile contemporáneo*. Santiago de Chile: Editorial Planeta.
- Díaz, Jorge (1967): *Topografía de un desnudo*. Santiago de Chile: Editora Santiago.

⁴⁹ Kurapel ist ein Multitalent: Er schreibt seine Stücke, ist ihr Hauptdarsteller, führt Regie, singt usw.

- División de Cultura del Ministerio de Educación* (Hrsg.) (1999): *Cartografía Cultural de Chile – Atlas*. Santiago de Chile, S. 183.
- “Entrevista a Claudio Rodríguez, actor y director”. In: *Revista Caras* Nr. 352. Santiago de Chile, 28.9.2001, S. 123-124.
- Fiechtner, Urs M./Vesely, Sergio (1979): *Puchuncavi – Theaterstücke aus einem chilenischen KZ*. Tübingen: Neuer Verlag Bernhard Brusch.
- Fuentes, Carlos (1970): *Todos los gatos son pardos*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- (1991): *Ceremonias del alba*. Madrid: Mondadori.
- Galemiri, Benjamín (1998): *Antología*. Santiago de Chile: Ediciones Teatrales Chilenas.
- González, Mónica (1998): “Una cruzada moral – La libertad de expresión en Chile”. In: *Desarrollo y Cooperación (D+C)*, Nr. 6. Berlin: Deutsche Stiftung für internationale Entwicklung (DSE), S. 19-22.
- Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lagos-Kassai, M. Soledad (1994): *Creación colectiva: Teatro chileno a fines de la década de los ochenta*. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag.
- (1997): “Zur Poetik des Marginalen im chilenischen Theater der neunziger Jahre am Beispiel des Teatro La Memoria”. In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 12, Heft 2. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 195-208.
- (2000): *Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX*. Santiago de Chile (unveröff. Typoskript).
- Mönckeberg, María Olivia (2001): *El saqueo de los grupos económicos al Estado Chileno*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Moulian, Tomás (1997): *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, S. 99-124.
- Munizaga, Giselle (1988): *El discurso público de Pinochet*. Santiago de Chile: Flacso.
- Oyarzún, Carola (o.J.): “El recorrido de ‘La muerte y la doncella’ de Ariel Dorfman”. In: *Revista Apuntes* Nr. 104. Santiago de Chile: Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, S. 113-115.
- Pavis, Patrice (1990): *Diccionario del Teatro – Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pineda, José (1992): “La influencia española en el teatro universitario”. In: *Revista Apuntes* Nr. 104. Santiago de Chile: Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, S. 12-18.
- Radrigán, Juan (1984): “Hechos consumados”. In: Ceneca/Universidad de Minnesota (Hrsg.): *Teatro de Juan Radrigán*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S. 275-315.
- Said, Edward W. (1994): *Kultur und Imperialismus – Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag.
- Salazar, Gabriel/Pinto, Julio (1999): *Historia contemporánea de Chile I y II*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- San Juan, Verónica (2001): “Teatro Nacional: Rosa Ramírez deja a la Negra Este”. In: *Diario El Mercurio*. Santiago de Chile, 23.9.2001, C 13.

- Sieveking, Alejandro (1970): "Animas de día claro". In: *Teatro chileno contemporáneo*. México D.F.: Editorial Aguilar, S. 357-423.
- Singh, Amritjit/Skerrett, Joseph T./Hogan, Robert E. (1994): *Memory, Narrative and Identity – New Essays in Ethnic American Literatures*. Boston.
- Soto, Juan Cristóbal (1990): "Transfusión o carreteando en la calle". In: *Revista Apuntes* Nr. 100. Santiago: Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, S. 72-75.
- Stranger, Inés Margarita (1993): "Malinche". In: *Primer acto – Cuadernos de investigación teatral* Nr. 250. Madrid, S. 17-34.
- Weigel, Sigrid (1994): *Bilder des kulturellen Gedächtnisses – Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel: Tende.
- Wolff, Egon (1970): "Los invasores". In: *Teatro chileno contemporáneo*. México D.F.: Editorial Aguilar, S. 131-209.
- Zaliasnik, Yael (1995): "Teatro y sociedad: La muerte y la doncella, de Ariel Dorfmann". In: *Revista Teatral Chilena* Nr. 1. Santiago de Chile: Departamento de Teatro – Facultad de Artes de la Universidad de Chile, S. 16-27.